

Joanna Dziadowiec

Instytut Kultury
Uniwersytet Jagielloński

Interkulturowe *festum folkloricum* jako konstrukt i metakomentarz społeczno-kulturowy

Abstract

Intercultural *festum folkloricum* as a construct and socio-cultural metacommentary

This paper, based on the results of a field research, presents an intercultural folklore festival, along with the world of cultural heritage and folkloristic traditions, as a dynamic and self-updating socio-cultural construct, that despite the strong institutionalization, mythologizing and hegemony still has a large potential for emancipation. This event is not entirely artificially created by widely understood experts, activists and leaders of folkloristic movement, according to presumed needs and preferences of festival audiences, but it is also an immanent reality, constantly being created by all participants. It is a metacommentary of contemporary folk actuality, constructed and negotiated in the course of interactions, activities and meaningful social practices which have highly performative character.

Keywords: festival, folklore, cultural performance, interculturality, myth, code, metacommentary

Interkulturowe festiwale folklorystyczne (*festum folkloricum*¹) składają się na wielowymiarowy, współczesny ruch folklorystyczny wyraźnie przekraczający

¹ Barwne święto folkloru. Zgodnie z łacińskim źródłosłowem *festivus* oznacza „święteczny”, „radosny”, „wesoły” i „beztroski”, *festum* natomiast – „święto” czy też „czas święteczny”, „czas wesołości”. *Festum folkloricum* to forma, której genezy można się doszukiwać w koncepcjach samego święta, ceremonii, rytuału, zabawy i gry (mieszczących się między *paidia* i *ludus*) oraz teatru (*dro-mena*: dzianie się, akt; *drama*: akcja odgrywana), czyli w koncepcjach prowadzących do teorii widowisk kulturowych, którym zawsze przyświeca jakaś intencja. To forma zmienna i ewoluująca, która z jednej strony w wielu wypadkach wyrasta niemal samoistnie z tradycyjnych zbiorowych świąt

granice kulturowe. Zazwyczaj zarówno wiedza akademicka (a w rezultacie tzw. wiedza ekspercka uwzględniająca ocenę i krytykę folklorystyczną), jak i popularynonaukowa refleksja na temat omawianego tu typu festiwalu ograniczają się do analizy ich wymiaru estetycznego i artystycznego, niewychodzącej poza przestrzeń scenicznej prezentacji folkloru i tradycji kulturowych. Dodatkowo przestrzeń tę zalicza się dziś już niemal wyłącznie do przestrzeni symulowanej. Analizom tym często bliżej do niesprecyzowanych postulatów oraz dyskusji toczących się wokół festiwalowych regulaminów niż do uogólnień opartych na międzykulturowych kompromisach i porozumieniach, a wreszcie na rzetelnych badaniach terenowych uwzględniających dynamikę i zmienność współczesnej rzeczywistości kulturowej. W obliczu tego zastanawiający jest brak głębszej refleksji naukowej wokół zróżnicowanych relacji, praktyk i działań folklorystycznych występujących podczas festiwalu, tym bardziej że głównym założeniem i ideą większości z nich, poza ochroną i prezentacją dziedzictwa, jest spotkanie i dialog narodów i kultur (grup narodowych, etnicznych, regionalnych).

W swoich badaniach² starałam się dociec, do jakiego stopnia specyficzne – z jednej strony wyreżyserowane, z drugiej miejscami mocno odrealnione, nie-

i rytuałów związanych z konkretnym miejscem kulturowym (obrzędy wspólnotowe, np. dożynki), z lokalnych jarmarków, biesiad, festynów, ulicznych parad, a nawet z odpustów i karnawałów, regionalnych teatrów i teatrzyków ludowych czy amatorskich występów lokalnych zespołów. Z drugiej strony związana jest ze zorganizowanymi, kreowanymi, wyreżyserowanymi, co więcej, z nacechowanymi ideologicznie manifestacjami: pokazami zespołów pieśni i tańca, przeglądami twórczości wszelkiego rodzaju artystów ludowych, zorganizowanymi korowodami, targami sztuki ludowej czy wreszcie z tzw. wielkoscenicznymi widowiskami folklorystycznymi wykonywanymi przez profesjonalistów. W swoich badaniach w strukturze festiwalu folklorystycznego po części doszukuję się również analogii z widowiskami sportowymi i współczesnymi widowiskami masowymi. To wydarzenie kulturalne, które z czasem w różnych częściach świata osiągnęło zasięg międzynarodowy i mimo wyraźnego zróżnicowania w obrębie swojego własnego gatunku jest nadal miejscem, w którym ruch amatorski przeplata się z szeroko pojętym profesjonalizmem i zawodowstwem. John J. MacAloon podkreśla, że święto z jednej strony definiowane jest jako radosny, nieskrępowany nastrój, z drugiej jako „czas obchodów uroczystości i odprawiania szczególnych ceremonii (...) porządek publicznego świętowania” (MacAloon 2009: 368). Wskazuje on również, że święto, w przeciwieństwie do spektaklu, wymaga zaangażowanego uczestnictwa: „Święto oznacza, że jesteś na miejscu; święto na odległość nie istnieje” (MacAloon 2009: 410). W tym ujęciu interkulturowy festiwal folklorystyczny, będący spotkaniem kultur, staje się bardziej świętem niż spektaklem.

² Podstawą empiryczną artykułu są wyniki badań terenowych, które przeprowadziłam w latach 2006–2011 wśród uczestników różnych festiwalu folklorystycznych i folkowych w Polsce oraz w innych krajach europejskich (m.in. w Chorwacji, Bośni i Hercegowinie, Turcji, Słowacji, Czechach, we Włoszech, w Bułgarii, Francji, na Węgrzech). Przedmiotem moich obserwacji były festiwale mające formułę międzynarodową, a dokładniej interkulturową, czyli przekraczającą prezentację jednego kręgu kulturowego – festiwale, podczas których dochodzi do spotkania i konfrontacji na poziomie nie tyle państw narodowych, ile kultur (grup etnicznych, regionalnych). Łącznie jest to 37 festiwalu i spotkań kultur. Obserwację uczestniczącą miałam możliwość prowadzić jako wykonawca (członek zespołów folklorystycznych), widz, wolontariusz, pilot (opiekun i tłumacz) grup, osoba towarzysząca, współorganizator, gość specjalny, juror oraz prelegent i współautor pofestiwalowych publikacji, a jednocześnie jawny badacz gromadzący materiał, przeprowadzający wywiady oraz zbierający ankiety. Zgromadzony i opracowany materiał w całości został przedstawiony w mojej

codzienne, ludyczne i zrytualizowane – interkulturowe doświadczenie festiwalowe (sceniczne i zakulisowe)³ może stanowić swego rodzaju interakcyjne remedium na wyobcowanie człowieka w dzisiejszym konsumpcyjnym, zindywidualizowanym i coraz bardziej anonimowym świecie. Próbowałam znaleźć odpowiedź na pytanie, czy festiwal może tworzyć pomost między kulturami otwierający ich przedstawicieli na dialog, konfrontację i wymianę przy jednoczesnej próbie zachowywania własnej tożsamości i własnych wartości tak znaczących w czasach zglobalizowanej kultury popularnej. Taki dynamiczny układ festiwalu stanowiącego synkretyczny system strukturalno-organizacyjny, rozpostarty na kontinuum przedstawień (performance'ów) pomiędzy świętem i grą (zabawą), życiem i rytuałem a sztuką i teatrem ukazuje go jednocześnie jako liminoidalny komentarz metaspółeczny współczesnej rzeczywistości folklorystycznej oraz pogranicze ewokujące przekraczanie granic, które dodatkowo podaje miejscami w wątpliwość reguły ich zakreszania. Festiwal pojmuję zatem jako przykład form rytualno-ludycznych mieszczących się w kontinuum przedstawień pomiędzy rozrywką (cechą teatralną) a skutecznością, wydajnością i sprawczością – esencją transformatywności i efektywności (cechą rytualną), które scharakteryzował Richard Schechner (1982: 41–75; 1983: 137–138). Festiwal stanowi dla mnie ponadto przykład metakomentarza, w rozumieniu Victora Turnera rodzącego się w sytuacji liminoidalnej, czyli jedynie zbliżonej do liminalnej. Folklorystyczne widowisko festiwalowe, jeśli jest czymś więcej niż rozrywką, stanowi bowiem metakomentarz – jawny lub ukryty, zamierzony lub przypadkowy – do ważnych tradycji kulturowych uczestników festiwalu. To rodzaj przedstawienia/dramatu, które uczestnicy odgrywają na własny temat. Parafrazując Turnera, to nie tylko odczytanie ich własnych doświadczeń kulturowych i społecznych, lecz powtórne ich przeżycie w interpretacyjnym odtworzeniu (Turner 1988: 97–115). Doświadczenie liminoidalne natomiast odnosi się do doświadczeń, które mają cechy doświadczeń liminalnych, ale są opcjonalne, dobrowolne i nie wymagają zaistnienia (personalnego) osobistego kryzysu – kryzysu osobowości połączonego z wyraż-

pracy doktorskiej: J. Dziadowiec, *Teorie i interpretacje festiwali folklorystycznych w perspektywie interkulturowej*, promotor dr hab. Jarosław Rokicki, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Wydział Historyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

³ Mam tu na myśli zarówno sceniczne prezentacje różnych regionów kulturowych, które rozumiem nie tylko jako dosłowne występy na festiwalowych deskach, ale szerszą, tzw. frontałą, reprezentację tych regionów (*front-region*) w sytuacji widowiskowej (publicznej, zaaranżowanej), jak i zakulisowe momenty aktywności kulturowej przedstawicieli różnych regionów (zbiorowe i indywidualne) odbywające się w omawianym przypadku w sytuacji interkulturowej. Te drugie nazywam zakulisową, bardziej swobodną reprezentacją swojego regionu (*back-region*). Zestawienie to odpowiada koncepcji sceny i kulis (frontu i zaplecza) Ervinga Goffmana (1981: 156–194). Dodatkowo podział na scenę i kulisy na festiwalu ulega w wielu miejscach płynnym przesunięciom lub zatarciu, a nawet ukryciu. Obie te strefy nie zawsze są wyraźnie i jednoznacznie oddzielone od siebie, co sprawia, że czasem przenikają się wzajemnie w różnych festiwalowych przestrzeniach. Sam Goffman zaznacza, że w pewnych sytuacjach trudno oddzielić jedną strefę od drugiej, gdyż niekiedy jedna może ulegać przekształceniu w drugą (wiele stref może pełnić, zależnie od okoliczności, obie funkcje).

nym (dosłownym bądź symbolicznym) przejściem, transgresją. Liminalność jest częścią społeczeństwa, aspektem rytuału religijnego bądź społecznego, podczas gdy liminoidalność jest przerwą od społeczeństwa (*society*), częścią gry, zabawy (*play*). Turner stwierdził, że w społeczeństwach uprzemysłowionych rytuały liminalne są rzadkie i zredukowane, a zafałszowane pojęcie rytuału liminoidalnego istnieje tam dla analogicznych, ale świeckich, zjawisk – doświadczeń liminoidalnych (Turner 2005: 80–87).

Festiwal folklorystyczny staje się miejscem, w którym liczne reprezentacje światów folklorystycznych z poszczególnych przestrzeni kulturowych spotykają się z sobą. To tak zwane nowe interkulturowe formy komunikacyjne, wśród których na pierwszy plan wysuwa się interfolklor⁴ – typ folkloru będący wspólnym wytworem wszystkich członków wielowymiarowego festiwalowego ruchu folklorystycznego tworzących w obrębie festiwalu złożoną obsadę aktorską⁵. Wytwarzany jest w bezpośrednich interakcjach festiwalowych. Może on łączyć ludzi podobnych do siebie bądź skrajnie niepodobnych, nie tylko pod względem kulturowym i społecznym, ale także światopoglądowym, świadomościowym, a nawet artystyczno-estetycznym. W tym tkwi jego potencjał – performatywna moc sprawcza (*agency*). To wytwór i desygnat interkulturowy (interkulturowej społeczności festiwalowej).

Na festiwalu dochodzi do konfrontacji i negocjacji wspomnianych światów: poznania, próby porównania, zrozumienia, akceptacji bądź negacji, integracji, ale także rywalizacji i różnorodnych konfliktów zawsze owocujących pewną wymianą i przemianą. Rodzi się wówczas kolejna forma rytualna: tzw. folklorystyczny rytuał komunikacyjny mający miejscami znamiona rytuału przejścia (*rite de passage*). *Festum folkloricum* jako forma stworzona do scenicznej, frontalnej prezen-

⁴ Pojęcia interfolkloru powstającego w wyniku przepływu repertuaru między kulturami, regionami i środowiskami (również społecznymi) używa Jerzy Bartmiński (1995: 46). Używa go również Roch Sulima, jednak u niego określenie to dotyczy bardziej ukazania wielości folklorów, wśród których wymienia m.in. folklor męski, żeński, dziecięcy, ale także folklor agresji, wycofania, nieszczęścia, ekstazy itp. Ową wielość folklorów odnosi on właśnie do kategorii interfolkloru, który traktuje jako świadomy, metodyczny konstrukt badawczy: „Regionalny, etniczny czy interetniczny model folkloru (interfolklor) (...) byłby jednym z ważniejszych w folklorystyce «punktów obserwacyjnych»; byłby układem komplementarnym w stosunku do wielości folklorów, czyli podstawowej realności kultur typu ludowego” (Sulima 1995: 63). Według tej konwencji, idąc nieco dalej, można próbować wyodrębnić różne odmiany interfolkloru festiwalowego: interfolklor męski, kobiecy, dziecięcy, muzyczny, taneczny, ludyczny, rękodzielniczy, a nawet kulinarny.

⁵ Wśród festiwalowych aktorów – których, w zależności od sytuacji, można podzielić na pierwszoplanowych, drugoplanowych i aktorów dalszych planów – wymieniam takie grupy i kategorie, jak: zespoły folklorystyczne i wykonawcy solowi oraz twórcy ludowi, publiczność (miejscowa i przyjezdna, czyli turyści), konferansjerzy, folklorysty, regionaliści, etnografowie, etnomuzykolodzy, choreografowie, komentatorzy, czyli szeroko pojęci eksperci (jurorzy, badacze, instruktorzy), organizatorzy oraz tzw. wykonawcy, czyli obsługa (m.in. piloci, tłumacze, przewodnicy, technicy, kierowcy, kucharze, ochroniarze, a nawet lekarze), sponsorzy, goście specjaliści, czyli tzw. VIP, dziennikarze, fotoreporterzy, czyli przedstawiciele mediów, wreszcie szerzej przedstawiciele świata show biznesu, sztuki, polityki czy też różnych religii.

tacji tradycji folklorystycznych, rozgrywając się zawsze w konkretnym miejscu kulturowym, dodatkowo samo wytwarza specyficzną odrealnioną liminoidalną przestrzeń. To świąteczno-ludyczna, rytualno-teatralna strefa interfolklorystyczna tworząca się w sieci interkulturowej komunikacji, której członkami są nie tylko wykonawcy, ale wszystkie osoby uczestniczące w festiwalu, które umownie nazywam „festiwalowiczami”⁶. Osoby te, uczestnicząc i doświadczając, podczas wzajemnych konfrontacji budują zarówno zbiorowy, jak i swój własny, zindywidualizowany obraz tego typu wydarzeń, który jednocześnie wielokrotnie przekłada się na ich interpretację całej „materii” folklorystycznej. W myśl tej zasady interkulturowe festiwale folklorystyczne są konstruktami społecznymi i kulturowymi, charakteryzującymi się tym, że ludzie bardzo często utożsamiają się z nimi i angażują w nie swoje emocje.

Festiwal zawsze wskazuje na kreację i obecność istotnych znaczeń kulturowych. Ujawnia się to na wielu polach. Każdy uczestnik festiwalu z jednej strony jest po części manipulowany, ulega różnorodnym pokusom (artystycznym, estetycznym, ludycznym – w tym typowo agonistycznym, materialnym, konsumpcyjnym, politycznym) kreowanym przez organizatorów festiwalu. Przyswaja on obraz oficjalny, promowany, który jest obrazem uprzywilejowanym. Z drugiej strony jednak, nawet poddając się takim wpływom, poszczególny festiwalowicz, uczestnicząc w rozmaitych interkulturowych wydarzeniach festiwalowych, zawsze tworzy także własną subiektywną interpretację kierowanych do niego znaczeń.

Jednym z głównych założeń niniejszych rozważań jest zaakcentowanie istnienia nie tylko tych spopularyzowanych, tzw. oficjalnych, ale również tych pobocznych, zakulisowych, często ulotnych i nie tak intensywnie upowszechnianych znaczeń interkulturowych festiwali folklorystycznych.

Pomocna w uchwyceniu festiwalowej polisemii jest koncepcja Stuarta Halla dotycząca różnych sposobów odczytywania komunikatów kulturowych – odczytanie w ramach: dominującego kodu hegemonicznego, kodu negocjowanego i kodu opozycyjnego (Hall 1997: 28–34)⁷. W omawianym przypadku jednym z takich komunikatów jest już sama koncepcja festiwalowa, która, jak się wydaje, przekracza granice jednej konkretnej przestrzeni kulturowej, stając się komunikatem interkulturowym funkcjonującym w światowym ruchu folklorystycznym. Wskazanie na wyobrażenia festiwalowego świata folklorystycznego tworzone przez różne kategorie jego uczestników, a także przez osoby z zewnątrz, bezpośrednio w tym świecie nie uczestniczące, ma na celu dotarcie do tego, w jaki sposób odczytanie **hegemonicznego kodu** na temat *festum folkloricum* (kiedy to

⁶ Sufiks „-owicz” zarezerwowany jest w polszczyźnie dla wykonawców czynności okresowych i działań bezinteresownych, podejmowanych z indywidualnej potrzeby, a nie z obowiązku, mieszczących się w sferze przyjemności, np. biwakowicz, działkowicz, spacerowicz, wagarowicz, wczasowicz, wycieczkowicz, a także bardzo już bliskie naszej dziedziny: balowicz i sylwestrowicz. Podobnie Wojciech Dudzik badający zjawisko karnawału jego aktywnych uczestników nazwał „karnawałowiczami” (Dudzik 2005: 13).

⁷ Wykorzystując koncepcję Halla, posiłkowałam się jej interpretacją dokonaną przez Joannę Jessę (2006: 193–203).

uczestnicy festiwalu, świadomie bądź nie, akceptują i przyswajają wizję festiwalu podawaną im przez organizatorów, ekspertów, animatorów i frontmanów folklorystycznego ruchu festiwalowego) przechodzi w trakcie festiwalowych interakcji – negocjacji, renegocjacji i kontekstualizacji znaczeń – w odczytywanie negocjacyjne i opozycyjne.

W przypadku **kodu negocjowanego** festiwalowy odbiorca zgadza się z wieloma **znaczeniami hegemonicznymi**, zwłaszcza tymi, które dotyczą szerszego horyzontu (inter)kulturowego, między innymi:

- mocno skonwencjonalizowana i jednocześnie silnie performatywna sceniczna prezentacja folklorystyczna, np. częste stosowanie zabiegu *praesens etnograficum*, a dokładniej *praesens folkloristicum* (Burszta 1974: 332–333; 1992: 188–212; Kowalski 2004: 145–168)⁸;
- idea pokojowego spotkania narodów i kultur, często sympatyzująca z ideologicznymi wątkami regionalistycznymi, etnicystycznymi, narodowościami czy nawet nacjonalistycznymi, przybierającymi wyraźnie polityczny charakter⁹;
- turystyczna atrakcja kulturowa (festiwal jako zbiór etnoproduktów i folkproduktów podanych w przystępnej, barwnej i ponętnej formie, przyswajanej przede wszystkim na zasadzie komercyjnej, estetycznej rozrywki);
- forma ochrony światowego dziedzictwa kulturowego (a dokładniej zmistyfikowanej kultury ludowej) i zachowywania oraz manifestowania poszczególnych tożsamości kulturowych;
- edukacja interkulturowa przez dialog i wymianę folklorystyczną.

Wówczas odbiorca zgadza się na pewnego rodzaju „oczywistości festiwalowe”, sprawy uznawane w szerszym odbiorze społecznym (wewnątrz festiwalowego ruchu i poza nim) za „naturalne”, odrzuca jednak wpływ ideologii w jakichś konkretnych przypadkach (np. kategoryzacja folklorystyczna¹⁰; forma konkursowa¹¹;

⁸ Tzw. etnograficzno-folklorystycznej jednopoziomowości czasowej. To rodzaj manipulacji bądź jedynie konwencja artystyczna – nie zawsze w pełni uświadomiona wśród wszystkich wykonawców i odbiorców – zamykająca w jednym widoku elementy folklorystyczne z różnych okresów i regionów nie tyle na jednej płaszczyźnie czasowej, ile niejako w ogóle poza czasem, ocierająca się o płaszczyznę hiperrzeczywistych symulaków rodem z prac Jeana Baudrillarda.

⁹ Przymiotnik „międzynarodowy” występujący w nazwie festiwalu może odsyłać do hegemonicznej koncepcji całości narodowych (państw narodowych) i związanej z nią poprawności politycznej objawiającej się np. w programie i w zapowiedziach wykonawców oraz w demonstrowaniu symboli narodowych, jak flagi państwowe czy tabliczki z nazwami państwowymi (czyli nie Czechy, lecz Republika Czeska, czy Tybet jako część Chińskiej Republiki Ludowej bądź np. Dagestan jako część Federacji Rosyjskiej – występujące „pod patronatem” swojego kraju matki), a także w zapraszaniu *attaché* kulturalnych, przedstawicieli władz i dyplomacji towarzyszących przyjezdnym zespołom. Dodatkowo – co jednak nadal jest rzadkim zjawiskiem – w ważnych festiwalowych momentach odgrywa się nie tyle pieśni ludowe, ile reprezentacyjne hymny państwowe.

¹⁰ Większość festiwali folklorystycznych przyjęła kwalifikować występujących nań wykonawców odpowiednio do kategorii: 1) autentycznej, 2) artystycznie opracowanej, 3) stylizowanej. Niektóre wyróżniają także kategorię rekonstruowaną.

¹¹ Element oceny jurorskiej wyzwalający rywalizację, ale ponadto często prowadzący do sporów, konfliktów i podziałów zaburzających interkulturową integrację.

nadmierna manipulacja, komercjalizacja, supermarketyzacja oraz uniformizacja folkloru i tradycji; polityczny bądź religijny wymiar festiwalu faworyzujący lub nawet narzucający wszystkim innym poglądy stron uprzywilejowanych, tj. organizatorów, sponsorów, lokalnych władz, ekspertów folklorystycznych; przesadne eksponowanie i zbyt duży wpływ kultury goszczącej – kultury organizatorów festiwalu). Innymi słowy taki uczestnik festiwalu zgadza się na ogólne reguły festiwalu, bywa jednak, że nie stosuje się do nich w konkretnych przypadkach, dopuszczając odstępstwa od danej reguły.

Uczestnik festiwalu zaczyna operować **kodeksem opozycyjnym**, kiedy, rozumiejąc hegemoniczny charakter komunikatów i rozpoznając ich ideologiczne podłoże, interpretuje je nie do końca zgodnie z intencją uprzywilejowanego nadawcy. Odczytanie, które w taki sposób powstaje, nie musi być jednak sprzeczne i w pełni podważające czy też otwarcie negujące zamierzenia nadawcy. Może być ono po prostu inne. Uwidacznia się to choćby w postrzeganiu samego folkloru i kultury tradycyjnej (szeroko pojętej przestrzeni ludowości).

Wymienione trzy sposoby odczytywania dominujących wizji festiwalu wskazują na to, że przekaz i odbiór tych wizji nie zawsze są tożsame. Inaczej intencje, które podczas przekazu tych wizji przyświecają ich twórcom, mogą różnić się od tego, jakie są skutki tego przekazania. Skutki te widoczne są w każdym poszczególnym rozumieniu festiwalu przez wybranego festiwalowicza, który podawaną mu jakąś wizję festiwalu konfrontuje z własnym jego obrazem, który kształtuje się w trakcie bezpośredniej, osobistej partycypacji w wydarzeniu. W ten sposób podczas interkulturowych interakcji kształtuje się **sieć znaczeń festiwalu dostępna de facto jedynie dla jego uczestników**. Sieć ta w dalszej kolejności rozchodzi się na osobne sieci festiwalowych znaczeń bliskich odpowiednio tylko widzom, tylko wykonawcom, tylko organizatorom, tylko ekspertom itd. Mamy tu zatem do czynienia nie tyle z linearnym odbiorem festiwalowego widowiska (czyli równoległym do rozwoju jego akcji), ile z odbiorem w poprzek, uzależnionym od subiektywnych doświadczeń danej festiwalowej grupy lub jednostki. Ocena festiwalowych zdarzeń i tworzona o nich narracja za każdym razem staje się zatem zindywidualizowana i zrelatywizowana wobec osobistych doświadczeń, przez co niejednoznaczna. Tym samym poziom denotacyjny festiwalu nieustannie miesza się z poziomem konotacyjnym.

Zaznaczając obecność poziomu denotacyjnego i konotacyjnego *festum folkloricum*, niepodobna nie odnieść się do „mitologii codziennej” Rolanda Barthes’a, który odwołując się do językoznawczych tez Ferdinanda de Saussure’a, zastosował ją do praktyk kultury popularnej, zwracając uwagę na sposób, w jaki takie zdarzenia wytwarzają znaczenie. W tym celu stworzył on własną teorię mitu. Według niego jest to specyficznie zorganizowany przekaz, którego znaczenia w zależności od okoliczności są różnie identyfikowane przez różne grupy adresatów komunikatu. Mit to nowa jednostka sensu nadbudowana nad pierwszym systemem semiologicznym, który opiera się na trójwymiarowym schemacie: element znaczący, element znaczony i znak. „Wychodząc od łańcucha semiologicznego, który istniał przed nim: jest to wtórny system semiologiczny. To, co jest znakiem w pierw-

szym systemie (a więc całość skojarzeniowa pojęcia i obrazu), staje się zwykłym elementem znaczącym w drugim” (Barthes 1970: 31). Mamy zatem do czynienia z pojęciami umieszczanymi w pewnych kontekstach (konotacje), które przestają funkcjonować zgodnie z symbolizacją pierwotną (jako określony znak – poziom denotacyjny) i zostają obciążone dodatkowymi znaczeniami. Kiedy konotacje stają się znaturalizowane, tj. przyjęte jako „normalne”, „naturalne”, „oczywiste”, zaczynają funkcjonować jako pojęciowe mapy znaczenia, dzięki którym świat zyskuje sens. Stają się wówczas mitami. Sprawiają wrażenie zastanych prawd uniwersalnych, osadzonych w zdrowym rozsądku. Bliskie są zatem pojęciu ideologii. Jednocześnie należy pamiętać, że mity są konstruktami kulturowymi nieustannie na nowo tworzonymi, multiplikowanymi i ponownie odczytywanymi.

Odnosząc koncepcję mitu Barthes’a do *festum folkloricum*, uczestnicy festiwalu najpierw poznają jego program, założenia i regulamin, ukształtowane i promowane głównie przez „stronę dominującą”, czyli oficjalny mit o festiwalu, który często staje się **mitem hegemonicznym**. Intencją jego twórców jest bowiem rozpowszechnienie go na taką skalę, by był on znaturalizowany i przyjęty jako oczywisty, by nie budził zdziwienia i sprzeciwu u wszystkich uczestników festiwalu, a wreszcie także szerzej u społeczności zewnętrznej, czyli w ogóle z festiwalem niezwiązanej. Dopiero w miarę zanurzania się w interakcje festiwalowe poszczególni festiwalowicze konfrontują podany im obraz z własnymi doświadczeniami i zaczynają odbierać go, przekształcać, a następnie przekazywać na swój własny sposób. Konstruują osobiste mity o festiwalu, które niejednokrotnie bywają dwu- lub wieloczołowe, a nawet stają się kilkoma osobnymi mitami. Tak oto w dynamicznej festiwalowej przestrzeni interkulturowej mity powstające z doświadczeń indywidualnych, mające niepodważalnie subiektywny charakter, koegzystują obok, przeplatają się lub otwarcie kłócą się z mitami uniwersalizującymi i zobiektywizowanymi przez liderów festiwalowego ruchu folklorystycznego.

Zindywidualizowane reprezentacje tworzone przez wybranych uczestników festiwalu w większości są **mitami negocjowanymi** niż otwarcie opozycyjnymi wobec mitów hegemonicznych, które narzucane są przez silniejszą stronę w relacjach festiwalowych¹². Dyskusje i konflikty, jakie czasem pojawiają się na festiwalach pomiędzy różnymi typami uczestników, wskazują jednak również na obecność **mitów opozycyjnych** (np. spory i polemiki wokół festiwalowych regulaminów i werdyktów, spory wynikające z różnic kulturowych i społecznych, z różnic światopoglądowych, religijnych, politycznych). Przeprowadzone przeze mnie badania pokazują, że różnorodni uczestnicy festiwalu nie tyle negują mity hegemoniczne, ile tworzą własne alternatywne opowieści, częściowo zależne, częściowo zupełnie niezależne od znaczeń hegemonicznych i powszechnie znanych: **antyantyhegemoniczne mity o festum folkloricum**, które są odzwierciedleniem innych o nim wyobrażeń i innym jego rozumieniem (co innego jest w nich ważne dla kanwy reprezentowanej opowieści). Ponadto ci aktywni festiwalowicze, którzy tworzą

¹² Tworzone na przykład przez organizatorów, jurorów, choreografów, instruktorów, sponsorów i władze lokalne.

własne mity o festiwalach – co ważne, te, które są mitami negocjowanymi – najczęściej zdają sobie sprawę ze znaczeń dominujących. Mimo tego, lub właśnie dlatego, nie dają się uwieść hegemonicznemu urokowi. Nie znaczy to jednak, że ich narracje, przedstawienia mają totalnie przeciwny wektor i są jawną kontestacją. Są one czynnym i bezpośrednim odbiorem negocjowanym festiwalu, wewnątrz którego z jednej strony dochodzi do rozpoznania lub zdemaskowania arbitralnej struktury festiwalowego mitu dominującego, z drugiej zaś do przyjęcia takiego mitu, skonfrontowania go z osobiście poznawaną rzeczywistością, a następnie do wykorzystania w zmienianej indywidualnie formie. Dla mitów festiwalowych niezwykle ważny staje się zatem kontekst zarówno ich tworzenia, jak i odbioru (czyli kto, w jakich okolicznościach i w jaki sposób je konstruuje, prezentuje – wręcz performuje, a kto odbiera).

Dotarcie do sposobów konstruowania i odbierania mitów na temat *festum folkloricum* w przestrzeni interkulturowej oraz uwzględnienie narracji wszystkich typów festiwalowych uczestników ujawniających się w scenicznych i zakulisowych przedstawieniach jest niezwykle istotne. Tylko tak szeroki ogląd pozwala dostrzec barwność festiwalu, jego intensywność, wielowymiarowość, wieloznaczność, a nie pojedynczość. To właśnie wtedy, gdy poza gotowymi opowieściami obserwuje się kontekst tworzenia i odbioru poszczególnych narracji o festiwalu odsłaniających wyobrażenia jego uczestników, można się przekonać, że wydarzenie to nie jest rzeczywistością w całości sztucznie wykreowaną przez ekspertów oraz działaczy i liderów folklorystycznych zgodnie z domniemanymi według nich potrzebami i preferencjami festiwalowych odbiorców, ale jest także rzeczywistością dynamiczną, immanentną, nieustannie tworzoną przez wszystkich jej członków. Powstaje ona na najniższym poziomie wzajemnych interakcji, działań i praktyk oraz bezpośrednich, codziennych (choć/i jednocześnie świątecznych) festiwalowych doświadczeń, które podzielane, następnie zyskują lub tracą swój status, nabierają, bądź nie, istotnego znaczenia stającego się *clou* dla rodzącej się widowiskowej opowieści. Interkulturowy, folklorystyczny świat festiwalowy istnieje i zmienia się dzięki aktywności znaczeniowej wszystkich jego uczestników. To festiwal w działaniu posiadający już nie tyle narracyjny i (w klasycznym sensie) widowiskowy, ile wyraźnie performatywny charakter. Dopiero bezpośrednie dotarcie do tego świata i opisanie jego struktury powierzchniowej (widowiska frontального) otwiera drogę do interpretacji struktury głębokiej (widowisk zakulisowych).

Przeprowadzone przeze mnie badania miały na celu dotarcie do różnych festiwalowych przestrzeni oraz – co najważniejsze – do głosów, zachowań i działań wszystkich typów uczestników tego typu wydarzeń (rozgrywających się dodatkowo zarówno w ich sferze frontальной, oficjalnej, jak i zakulisowej, mniej skonwencjonalizowanej, prywatnej). Niemniej jednak moim głównym zamierzeniem – przyświecającym również temu tekstowi – poza próbą odsłonięcia i zbudowania teoretycznego opisu pojawiających się na interkulturowych festiwalach folklorystycznych performatywnych systemów semiotycznych, które bywają mocno zróżnicowane, jest dążenie do zbudowania metodologicznego narzędzia wyjaśnia-

jącego zakorzenienie strukturalne owych odmiennych systemów, które potrafią balansować pomiędzy dwoma zupełnie skrajnymi kierunkami:

- świadomie podzielanym mitem o *festum folkloricum* – pretendującym często do mitu wypadkowego będącego połączeniem mitów hegemonicznych, negocjowanych, a nawet opozycyjnych – oddającym „wspólne” wyobrażenia różnych typów festiwalowiczów, według którego festiwal to ludyczny dialog kultur w ulotnej, chwilowej *communitas*;
- konfliktowym mitem o *festum folkloricum* odsłaniającym nieprzystawalność niektórych festiwalowych systemów semiotycznych, która może prowadzić zarówno do ukrytych, jak i otwartych napięć w ruchu folklorystycznym, a wreszcie do publicznych wojen, podczas których przede wszystkim liderzy owego ruchu walczą o władzę i monopol na pierwszoplanową narrację.

Narzędzie to ma za zadanie ukazanie, że obie powyższe reprezentacje festiwalu stanowiące jednocześnie metakomentarz całego współczesnego ruchu folklorystycznego prowadzą w rezultacie do odkrycia nowej drogi tworzenia się i funkcjonowania licznych festiwalowych ideologii.

Dynamiczny i samoaktualizujący się świat społeczny festiwali folklorystycznych to ciągle ten sam świat, lecz nowy sposób jego widzenia, myślenia o nim, rozumienia go, doświadczania, współtworzenia, prezentowania i odgrywania przez jego poszczególnych członków odsłaniają, że w świecie tym nieustannie dochodzi do wytwarzania się nowych konfiguracji, nowych jakości: nowe społeczno-kulturowe konstelacje aktorów¹³ i zjawisk¹⁴, które wielokrotnie wymagają dziś zauważenia, zdefiniowania i przede wszystkim ponownego nazwania. Interkulturowy festiwal folklorystyczny wraz ze światem dziedzictwa i tradycji folklorystycznych, jaki prezentuje, to konstrukt społeczno-kulturowy, który mimo silnej instytucjonalizacji, mitologizacji, hegemonii, dyscyplinowania i mechanizmów przemocy symbolicznej nadal posiada duży potencjał emancypacyjny. To wreszcie metakomentarz współczesnej rzeczywistości folklorystycznej konstruowany i negocjowany w trakcie wzajemnych interakcji, działań i znaczących praktyk społecznych mających silnie performatywny charakter. Metakomentarz ten (a dokładniej zbiór czy też pewna wypadkowa wielu zróżnicowanych wyobrażeń na temat tradycji, folkloru i szeroko pojętej kultury ludowej we współczesności, które raz z sobą korespondują, a innym razem walczą o zdominowanie i status pierwszoplanowej narracji) przybiera formę wielowymiarowego multiwidowiska (*multi-performance*) już nie kulturowego, lecz inter- i transkulturowego.

¹³ Na przykład przedstawiciele festiwalowych subkultur folklorystycznych już niekoniecznie pokrywających się z różnymi typami uczestników.

¹⁴ Choćby wspomniany interfolklor festiwalowy, symulakry folklorystyczne, multiwidowisko transkulturowe, liminoidalna strefa festiwalu.

Bibliografia

- Barthes R.
1970 *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska i in., wybór i słowo wstępne J. Błoński, Warszawa.
- Bartmiński J.
1995 *Przesłanki i bariery awansu folklorystyki*, [w:] *Folklorystyka. Dylematy i perspektywy*, red. D. Simonides, Opole, s. 39–54.
- Burszta J.
1974 *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa.
- Burszta W.
1992 *Wymiary antropologicznego poznania*, Poznań.
- Dudzik W.
2005 *Karnawały w kulturze*, Warszawa.
- Dziadowiec J.
2013 *Teorie i interpretacje festiwali folklorystycznych w perspektywie interkulturowej*, praca doktorska pod kier. dr hab. Jarosława Rokickiego, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Wydział Historyczny, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.
- Goffman E.
1981 *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa.
- Hall S.
1997 *The Television Discourse – Encoding and Decoding*, [w:] *Studying Culture*, red. A. Grey, J. McGuigan, London–New York–Sydney, s. 28–34.
- Jessa J.
2006 *Poszukując wieloznaczności, czyli kilka uwag na temat powstawania znaczeń w ramach kultury konsumpcyjnej*, „Lud”, t. 90, s. 193–203.
- Kowalski P.
2004 *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków.
- MacAloon J.J.
2009 *Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa, s. 360–419.
- Schechner R.
1982 *Collective Reflexivity: Restoration of Behavior*, [w:] *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*, red. J. Ruby, Philadelphia, s. 41–75.
1983 *Performative Circumstances: From the Avant Garde to Ramlila*, Calcutta.
- Sulima R.
1995 *Rekonstrukcje i interpretacje. Od folklorystyki do antropologii codzienności*, [w:] *Folklorystyka. Dylematy i perspektywy*, red. D. Simonides, Opole, s. 55–72.
- Turner V.
1988 *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski, „Dialog”, nr 9, s. 97–115.
2005 *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa.